

Un papyrus musical inédit au Louvre

Mademoiselle Annie Bélis

Citer ce document / Cite this document :

Bélis Annie. Un papyrus musical inédit au Louvre. In: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 148^e année, N. 3, 2004. pp. 1305-1329.

doi : 10.3406/crai.2004.22786

http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2004_num_148_3_22786

Document généré le 16/10/2015

COMMUNICATION

UN PAPYRUS MUSICAL INÉDIT AU LOUVRE,
PAR M^{me} ANNIE BÉLIS¹

En novembre 2002 se sont achevés au département des Antiquités égyptiennes du Louvre le dépliage et le nettoyage de plusieurs centaines de papyrus arabes, coptes, démotiques et grecs. L'un des derniers, qui était froissé en boule, est le papyrus que j'ai l'honneur de présenter aujourd'hui à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Le mérite revient à Laurent Capron, ingénieur d'études à l'Institut de Papyrologie de la Sorbonne, d'avoir repéré que le texte littéraire de son *recto* (le *verso* est anépigraphe) comportait des signes de notation musicale. Je tiens à lui exprimer toute ma gratitude, non seulement pour m'avoir aussitôt signalé l'existence de ce document, mais aussi pour m'avoir secondée lors de son long déchiffrage.

Dans les catalogues d'entrée des Antiquités égyptiennes, le numéro d'inventaire E 10534 correspond à une caisse de « fragments » de papyrus achetée en mai 1891 pour la somme de 850 francs par l'égyptologue Eugène Révillout à l'antiquaire Tano, du Caire. L'exacte provenance du feuillet reste donc inconnue. Quant à sa datation, elle ne peut être établie que par l'écriture, dont les B sont caractéristiques de l'époque romaine : comme la plupart des partitions grecques transmises par des papyrus, elle appartient au II^e siècle de notre ère.

Le papyrus

Ocre foncé et de belle texture, le papyrus est de très petites dimensions (fig. 1). Dans sa plus grande largeur, il ne mesure que 118 mm, pour une hauteur maximale de 129 mm. Seuls trois des

1. Je tiens à exprimer tous mes remerciements à M^{me} Marie-Françoise de Rozières, qui a déplié, nettoyé et restauré le papyrus, ainsi qu'aux conservateurs du Département des Antiquités égyptiennes du Louvre, particulièrement à M^{me} Christiane Ziegler, Conservateur en chef, à M^{me} Élisabeth Delange et à M. Marc Étienne. A l'issue de cette communication, deux chanteurs de l'Ensemble Kérylos ont interprété la partition : M. Frédéric Albon (baryton) et M. Emmanuel Leclercq (basse).

quatre petits fragments qui se sont détachés au cours du dépliage ont pu être replacés. S'il est relativement bien conservé dans sa moitié supérieure, le feuillet est troué ou déchiré en de multiples endroits ; il est effrangé à gauche comme à droite. Le bas du coupon est presque illisible, tant il est en lambeaux. En revanche, le haut et le côté droit du feuillet sont en meilleur état, quoique partiellement incomplets. Le scribe a écrit la première ligne de son texte après un blanc d'un centimètre et demi ; par ailleurs, un certain nombre de fins de lignes subsistent à mi-hauteur. La partie gauche manque partout, sur une largeur qu'il conviendra d'évaluer.

Le papyrus porte 22 lignes de texte et de musique (23, en comptant les vestiges insignifiants de la dernière ligne). Séparées de 2 mm seulement, elles sont tracées d'une écriture droite, méticuleuse, remarquablement précise, à l'aide d'un calame très fin, trempé d'une encre au carbone. Il ne s'agit nullement d'un recopiage de notateur débutant, mais, au contraire, d'une partition écrite d'une seule et même main expérimentée, sans reprises ni ratures. Une seule inadéquation : le χ et le κ de Κολχίς sont intervertis (ligne 8). Bref, nous pouvons la tenir pour une page arrachée d'un « cahier de musicien », dans lequel un artiste rassemblait des *arias* célèbres et les morceaux de bravoure qui constituaient à la fois sa bibliothèque et son répertoire.

Le texte et son établissement

On le constate au premier coup d'œil : le texte comporte quatre sections d'inégale importance, alternativement récitées et chantées ; les premières sont dépourvues de toute indication musicale, les autres sont surmontées d'un riche appareil de signes mélodiques et rythmiques.

Techniquement, la lecture en a été faite à l'œil nu et sous binoculaire. En outre, des photographies ont été réalisées au Laboratoire des Musées de France, sous différents éclairages et selon différentes techniques (ultra-violets, infra-rouges, luminescence infra-rouge, lumière de texture). Elles n'ont malheureusement pas permis de faire réapparaître de lettre ou de signe effacé et n'ont pu que confirmer les lectures dans les zones les plus endommagées. Des prises de vue multispectrales permettront peut-être un jour de compléter les lignes les plus effacées. En l'état actuel des choses, ce qui a pu être établi de cette partition, avec des suppléments purement indicatifs qui ne sont destinés qu'à rendre quelque cadence aux vers et à permettre de les chanter, est présenté p. 1308-1309.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 1. – Papyrus du Louvre E 10534.

Personnage A :

1 []θῶ[] φῆς, παῖδας οὐκ ἀπέκτεινας
2 []δὲ αὐτήν, δεῖξον οὓς οὐκ ὀλεσας.

Médée :

3a [] Z X A[]Z I Z A A \bar{Z} / I I $\bar{[]}$ Z
3b []γα σοι τεκοῦσα ἐπόμνυμαι Σκυθικὴν ε -

4a [] IZ Z ZIK O Σ/Σ K Ο Σ OX I :[Z]AIK
4b []νως οὐκ ὀλεσα οὓς ἔτεκον ο[ύ]δὲν παι -

5a []Z O / Z I I K I :ZI Φ Σ :KI I IKO OΣ Φ ΟΣΟ
5b []αν απα[]η[]ις .εύσασα η[.]α[.]ι ω τροφῷ

Le Conseiller :

6 []π[]ση ἀσ[ε]βεια Μηδειασκ . . . [
7 []τον[. .]σει . . ὀλεσεν Γλαύκην πυρί¹
8 []παροῦσα {K}ολ{χ}ὶς ὁμολογεῖ τάδε
9 []δρα[]εν ἔκτεινεν τέκ[ν]α
10 []ει μέλλεις πρὸς φόνους τὴν Βάρβαρον
11 []ν ἔχεις, Ἰᾶ[σ]ον, ὡς βούλει, κτάγε.

Jason :

12a []X $\bar{[]}$ Φ[]X \bar{K} \bar{Z} []X O X \bar{Z} / I K Σ [
12b []ακ[]ο[]π.ρσε[]χον κόρης. "Ελληνες α[

13a [] \bar{O} :KI $\bar{I}\bar{Z}$ / I Z Z AZI [] K K [
13b []οχ[]σου μηδεὶς Σκυθῶν μ[ά]ταια με .[

14a [] A :ΦΣ X :[X]Φ (/) X X Z :ZX KI
14b []ν[]ις λέγοντ[]ις . ἥδὲ Βαρβάρους[

15a [] $\bar{Σ}$ []ZΦΟ Z X SXΟ /
15b []η[]

Ligne 1 : Ἀπεκτείνας avec une pénultième longue. – **Ligne 2** : la première lettre peut se lire δ ou σ. – **Ligne 4** : le ο est très mal formé. – **Ligne 5** : entre ευσασα et ωτροφω, toute la séquence est presque illisible. Derrière -σασα, vestiges de 2 lettres ; la première a pu être un H ou un Γ, la seconde, un H ou un R. La lettre qui précède ωτροφω est incomplète ; on peut y voir un ρ ou un ξ. Pour le nombre des syllabes, on ne peut se fier qu'au groupe de signes musicaux (un signe ou un groupe de signes par syllabe, même quand une même note est exécutée sur deux syllabes successives), mais le vers, s'il commence après le grand trait oblique entre αν et απ ne serait pas un trimètre : il comporterait 14 pieds. – **Ligne 6** : le cas et la coupe des mots sont incertains : ἀσέβεια peut être compris comme un nominatif ou comme un datif, puisque dans le reste du texte, les *iotas* ne sont pas adscrits, et, avant la lacune, Μηδειασκ[peut s'interpréter soit comme le nominatif Μήδεια suivi d'un adjectif (Σκυθ- ?), soit comme un génitif, Μήδειας, suivi d'un mot commençant par κ. – **Ligne 8** : Όμολογει, présent de l'indicatif, ou ὁμολόγει, impératif ? – **Ligne 11** : nombreuses possibilités, entre lesquelles il est bien difficile d'opter, pour compléter les deux syllabes manquantes du trimètre : καιρον, χρόνον, etc. – **Lignes 12-15** : elles sont très endommagées, moins pour les signes que pour le texte, et il est pratiquement impossible de les compléter. Je crois qu'elles comportaient 6 trimètres.

Personnage A. – *Si tu dis vrai, tu n'as pas tué tes enfants ; (montre)-la donc, montre ceux que tu n'as pas fait périr ! Médée.* – *(Les enfants, les enfants) que pour toi j'ai enfantés, j'en fais le serment, par Hécate (?) la Scythe, solennellement : je ne les ai pas fait périr. Les fils que j'ai enfantés, en (rien ne) m'ont (causé de chagrin) ! Erreur fatale ! je les ai confiés (?) pour qu'on les y élève.* **Le Conseiller.** – *(Par...?) impiété, Médée la Scythe (?) (...). (...) elle a fait périr Glaukè par le feu. Ici présente, la Colchidienne reconnaît cela (...). Elle a tué les enfants. Pourquoi tardes-tu ? Pour ses crimes, la Barbare, tu en as (l'occasion), Jason, comme tu le veux, tue-la ! Jason.* – *(...) avait (?) de la jeune fille (ou de Korè ?). Grecs, (...) que jamais aucun des Scythes (...) crimes, (...) (...) et celle-ci (...) les Barbares (ou du Barbare) (...).*

Les trois premières sections sont en trimètres iambiques. Le plus complet se lit à la ligne 8. Les lacunes de la dernière section sont trop importantes pour qu'on puisse se hasarder à en identifier le mètre. Les lacunes en tête de ligne des sections récitées sont moins importantes que celles des deux airs chantés, ce qui laisse supposer qu'elles étaient légèrement décalées vers la droite, comme pour souligner visuellement l'alternance de la déclamation et du chant. C'est ce qui conduit à restituer pour le papyrus les dimensions originelles données (fig. 2) (dans l'hypothèse d'un dernier air comportant 6 trimètres). On observe une disposition similaire dans le papyrus de Berlin inv. n° 6870 mais elle permet de distinguer trois partitions différentes. On observera que chaque section comporte un nombre pair de vers : Section A, récitée, 2 vers ; Section B, chantée, 4 vers ; Section C, récitée, 6 vers ; Section D, chantée, 6 vers. Structurellement, il y a trois groupes de 6 vers (les deux premiers et l'air qui les suit constituent un *άγων*). On ne saurait pourtant exclure que le nombre des vers allait croissant : dans cette hypothèse, l'air final aurait compté 8 vers. C'est la première fois qu'on observe, dans un papyrus musical portant un extrait de tragédie, la présence de parties alternativement récitées et chantées².

Arrêtons-nous sur leur disposition. Dans les parties récitées, le copiste a disposé les vers *κατὰ στίχον*. Quelle qu'en soit la longueur, chaque vers occupe une ligne et une seule. En revanche, dans les parties chantées, les lignes se poursuivaient jusqu'à la marge à droite du feillet, sans tenir compte de la coupe et, au lieu de passer à la ligne suivante à chaque nouveau vers, le notateur a pris soin d'en marquer la fin par une grande barre oblique. Son emplacement a de quoi surprendre. Elle ne figure pas entre les mots du texte poétique mais toujours dans la ligne des signes musicaux. Le fait est révélateur de la perception qu'avaient les Grecs de l'osmose entre texte, mètre, mélodie et rythme : les paroles des *arias* se déploient sur la cadence donnée par les 12 ou 14 syllabes des vers iambiques qui trouvent leur plein accomplissement avec la pulsation des rythmes et par le mouvement mélodique.

2. Les fragments *P. Ashm.* inv. 89 B comportent deux sections de texte poétique dépourvues de signes musicaux, mais ils n'appartiennent pas à une tragédie, ils sont citharédiques = Egert Pöhlmann et Martin L. West, *Documents of Ancient Greek Music* (ci-dessous désignés par *DAGM*) n° 6, fr. 36 et fr. 37 ; il en va de même de la ligne 6 du *P. Oxy.* 4463 = *DAGM*, n° 47.

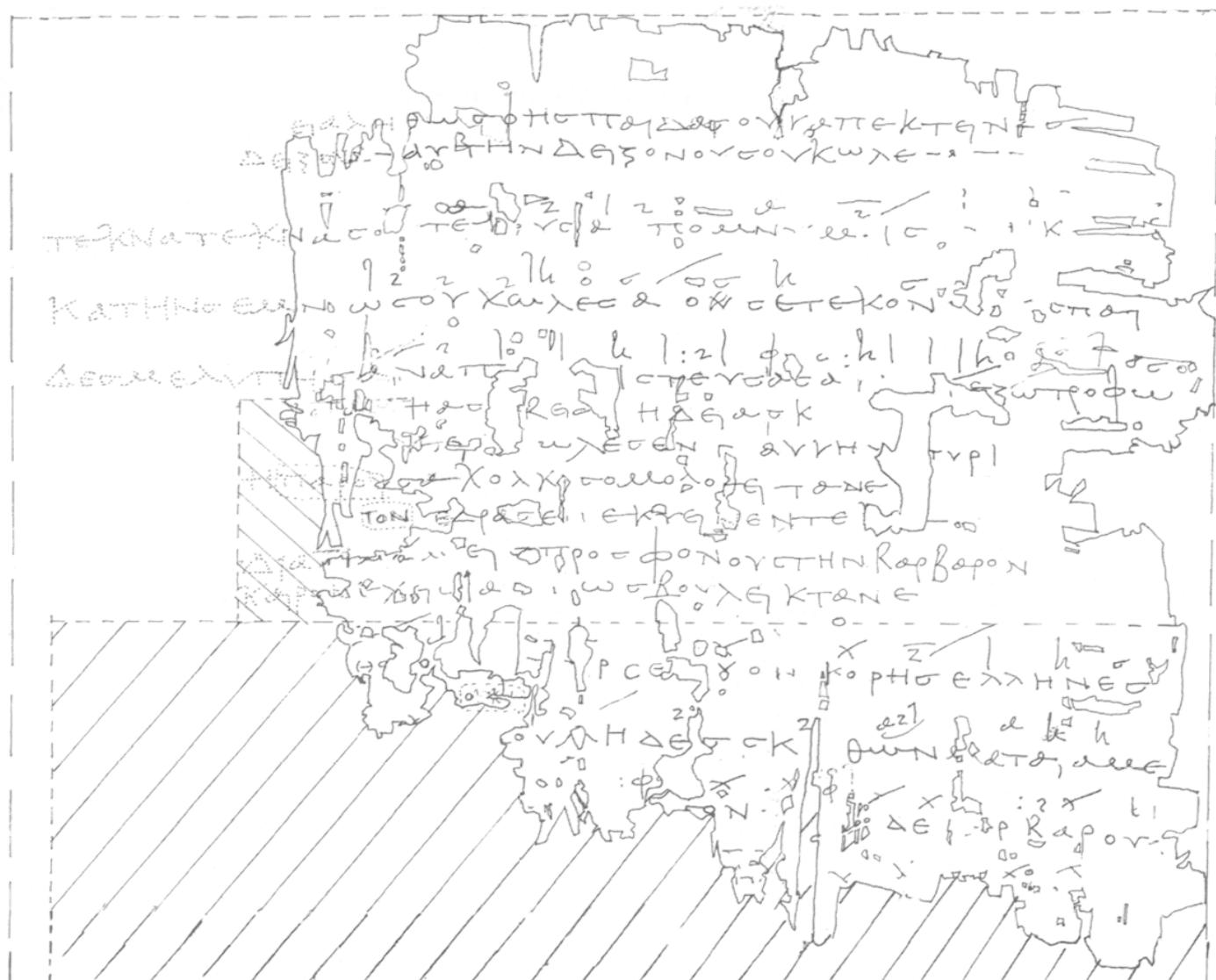


FIG. 2. – Restitution conjecturale des dimensions et de la disposition initiale du feuillet.

dique (appelée *ἀγωγή*) que leur donne un compositeur, et ce, quel que soit le nombre des temps premiers indécomposables de chaque vers³. Il n'y pas de parallèle connu à cet artifice graphique. On voit deux barres similaires dans le fragment de tra-

3. C'est la manière de « décompter » des rythmiciens et d'Aristoxène de Tarente en particulier. Le nombre des croches (notre équivalent moderne) semble varier de 18 à 20 dans le *lamento* de Médée. L'air de Jason est trop lacunaire pour se prêter à une estimation.

gédie transmis par le papyrus Michigan, inv. n° 2958⁴, mais ce sont des traits de *paragraphos* placés dans les lignes du texte et leur fonction est tout autre : elles indiquent un changement de personnage.

Contrairement à ce que l'on observe dans certains papyrus musicaux, le texte et les signes de notation musicale sont de la même main et de la même encre⁵. Le musicien a écrit d'abord chaque ligne du texte, en ménageant des interlignes assez larges pour y tracer ensuite, peut-être mot après mot, ses signes musicaux.

Il s'agit, à l'évidence, d'un fragment de tragédie, et, sans doute possible, d'une *Médée*. Quatre noms propres en donnent la certitude : Μήδεια (ligne 6), Γλαύκην (ligne 7), Κολχίς (ligne 8) et Ιάσον (ligne 11). C'est un dialogue vêtement à trois, où s'instruit le procès de Médée. Les uns accusent, Médée tente de se défendre. Ils s'interpellent, se répondent par des vocatifs et des impératifs : δεῖξον (ligne 2), κτάνε (ligne 11), Ἐλληνες (s'il ne s'agit pas d'un nominatif, ligne 12), en récitant ou en chantant. Le premier interlocuteur, qui peut être Jason, somme Médée de faire paraître ses fils, pour prouver qu'elle ne les a pas tués. Médée lui répond ([τέκ]να σοί τεκοῦσα) dans le premier air, où elle proteste de son innocence par un solennel serment. C'est en parlant qu'un troisième personnage renouvelle l'accusation, sans daigner s'adresser à Médée, dont il parle, elle présente, παροῦσα, à la troisième personne quatre vers durant ; il interpelle Jason : qu'il fasse mettre à mort la Barbare, au moins pour les crimes qu'elle a elle-même reconnus. Son injonction ως βούλει, κτάνε, « comme tu le veux, tue-la », donne une indication dramatique de première importance. Loin d'être une simple clause de style (ou une cheville), l'incise, « comme tu le veux », démontre au contraire que, dans cette tragédie, le Conseiller connaissait l'intention de Jason (ou l'avait devinée) de se débarrasser de Médée par un moyen ou par un autre, et c'est cette intention qu'il ravive ici. La mort de Glaukè fournit à Jason et l'occasion et le prétexte pour la condamner à mort. Si le Ἐλληνες de la ligne 12 est bien un

4. *DAGM*, n° 42, p. 140 (lignes 14 et 18).

5. Dans les fragments tragiques d'Oslo, deux sortes d'encre ont été employées. Comme l'indiquent S. Eitrem et L. Amundsen, celle du texte est noire, et celle des signes est grisâtre : « Fragments of Unknown Tragic Texts with Musical Notation (P. Osl. inv. no. 1413) », *Symbolae Osloenses*, Fasc. XXXI (1955), p. 1-87, Pl. fr. a et Pl. fr. b-m.

vocatif, le *Chœur*, contrairement à l'habitude, n'est pas un chœur de femmes, mais un chœur d'hommes, et probablement de Corinthiens⁶. Qui chante le second air ? Les lacunes considérables du texte ne permettent pas de le déterminer à coup sûr, mais l'écriture musicale fournit quelques indices qui laissent à penser qu'il s'agit de Jason.

L'auteur de la tragédie et ses dates

Est-il possible d'identifier l'auteur de cette tragédie ? En vérité, comme pour tant de partitions grecques transmises par des papyrus, les chances d'y parvenir étaient minimes, surtout avec un sujet aussi fréquemment traité par les Tragiques grecs. Pouvait-il s'agir d'un fragment de l'une des trois pièces de la trilogie de Sophocle, des Ριζοτόμοι, des Κολχίδες ou, à cause des deux termes Σκυθικήν de la ligne 3 et Σκυθῶν de la ligne 13, des Σκύθαι ? Aucun indice n'y invitait, et, au contraire, un argument venait s'y opposer : c'est que, contrairement à ce que laissent entendre les intitulés sophocléens, le papyrus du Louvre ne se rattache pas aux épisodes argonautiques et scythes de la légende de Médée, et pas davantage il n'évoque la magicienne qui compose ses charmes mortels à l'aide de la racine d'aconit. Exactement comme la *Médée* d'Euripide, l'épisode se situe à Corinthe, au moment où Jason s'apprête à épouser la fille du roi Créon, qui n'est pas ici nommée Creüse mais Glaukè.

Il fallait donc se tourner vers les fragments de tragédies dont il est certain qu'elles étaient intitulées *Médée*, œuvres d'auteurs moins prestigieux que nous font connaître quelques témoignages – Biotos, Antiphon ou Antiphanès, Dicaeogénès, Créophylos de Samos, Carcinos le Jeune et Néophron –, et dont ne survivent que de rares et maigres fragments. Je n'ai trouvé aucun indice autorisant le moindre rapprochement avec six de ces sept auteurs.

En revanche, un passage de la *Rhétorique* d'Aristote (II, 28,1400 b9), qui vise à donner un exemple caractéristique d'une des formes de l'enthymème, cite presque littéralement les deux premiers vers du papyrus du Louvre et l'attribue nommément à la *Médée* de Carcinos :

6. Dans notre extrait, si abondant en noms propres, ne sont mentionnés ni Corinthe, ni les Corinthiens.

1. Aristote, *Rhétorique* II, 28, 1400 b9 : Ἀλλος τόπος τὸ ἐκ ἀμαρτηθέντων κατηγορεῖν ἡ ἀπολογεῖσθαι, οἷον ἐν τῇ Καρκίνου Μηδείᾳ, οἱ μὲν κατηγοροῦσι ὅτι τοὺς παῖδας ἀπέκτεινεν, οὐ φαίνεσθαι γοῦν αὐτούς· ἡμαρτε γὰρ ἡ Μήδεια περὶ τὴν ἀποστολὴν (*var.* : ἀποσκευὴν) τῶν παίδων· ἡ δὲ ἀπολογεῖται ὅτι οὐκ [ἄν] τοὺς παῖδας, ἀλλὰ τὸν Ἰάσονα ἀν ἀπέκτεινεν, τούτο γὰρ ἡμαρτεν ἀν μὴ ποιήσασα, εἴπερ καὶ θάτερον ἐποίησεν. Ἐστι δ' ὁ τόπος οὗτος τοῦ ἐνθυμήματος καὶ τὸ εἶδος ὅλη πρότερον Θεοδώρου τέχνη.

« Un autre lieu se tire des erreurs commises, pour accuser ou se défendre, comme dans la *Médée* de Carcinos, où, d'un côté, on l'accuse d'avoir tué ses enfants, au motif qu'elle ne les fait pas paraître⁷ ; Médée, en effet, avait commis l'erreur de les éloigner ; elle, d'autre part, se défend en disant que ce ne serait pas ses enfants, mais Jason qu'elle aurait tué ; c'eût été une erreur de ne pas le faire, à supposer qu'elle ait fait l'autre. Ce lieu d'enthymème et ce lieu spécial font toute la matière de l'ancienne *Technè* de Théodore ».

2. In Aristotelis artem rhetoricam commentarium, *Commentaria in Aristotelem graeca*, XXI, 2, « Anonymi et Stephani in artem rhetoricam commentaria », Reimer, Berlin, 1896 : Ἡ δὲ ἀπολογεῖται ὅτι « εἰ ἔμελλον ἀποκτεῖναι, τὸν Ἰάσονα ἀν ἀπέκτεινα ὡς λυπήσαντα, οὐχὶ τοὺς παῖδας· οὐδὲ γὰρ οἱ παῖδες με ἐλύπησαν ».

« Elle se défend en disant : “Si j'avais dû commettre un meurtre, j'aurais tué Jason, parce qu'il m'a plongée dans l'affliction, et non mes enfants : en rien mes enfants ne m'ont plongée dans l'affliction” ».

Grâce à sa précision, qui va jusqu'à citer la fin du trimètre de Carcinos avec sa pénultième longue irrégulière, le passage de la *Rhétorique*, complété par ses commentateurs antiques, identifient catégoriquement et l'auteur et la pièce. Il nous ouvre aussi la possibilité de dater, non plus le papyrus, mais la tragédie elle-même, par le recouplement des divers *testimonia* relatifs à ce Carcinos, qui est loin d'être un inconnu (Bruno Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* I, 70 Carcinus II, p. 210-215). Il appartenait à une famille d'origine syracusaine, installée à Athènes depuis deux générations, où l'on était auteur tragique de père en fils. Les inscriptions attiques qui répertorient les victoires obtenues par les poètes tragiques indiquent que sa première victoire a pu être obtenue lors des Lénéennes de 376 et il aurait été couronné aux Dionysies à une date antérieure à 373 av. J.-C., si du moins on admet avec tous les éditeurs que c'est le nom de [Καρκί]νος qu'il

7. M. Dufour, *Aristote Rhétorique*, livre II, Les Belles Lettres, 2002, p. 126, traduit : « Ses accusateurs prétendent qu'elle a tué ses enfants, qu'on ne voit nulle part ».

faut restituer devant la syllabe finale *lvoç* qui seule a survécu. La *Souda* dit encore qu'il fut couronné plus de onze fois (on ne lit plus que le chiffre des unités) et qu'il composa 160 δράματα⁸.

Elle indique surtout que la carrière de Carcinos, petit-fils du poète tragique Carcinos, « atteignit son apogée aux environs de la centième Olympiade » (380/376 av. J.-C.), et qu'elle s'accomplit « avant le règne de Philippe de Macédoine » (donc, avant 359 av. J.-C.), ce qui nous fournit le *terminus ante quem* pour dater la *Médée* de Carcinos : nous pouvons considérer qu'elle fut composée entre 380 et 360 av. J.-C.

Même installée à Athènes, sa famille avait maintenu ses liens avec la Sicile. Diodore de Sicile assure que Carcinos se rendait « souvent » à Syracuse⁹. Il fit partie des fidèles qui participèrent au débarquement de Dion à Syracuse, au printemps 357 et, avec l'indication de la *Souda* qui situe sa carrière avant le règne de Philippe II, peut-être ne survécut-il pas longtemps à l'échec de l'entreprise. Quant à son grand-père, Carcinos l'Ancien, il obtint sa première victoire en 446 et, avec ses trois fils, eux aussi auteurs tragiques, il fut en 422/421 l'objet des railleries d'Aristophane¹⁰. La carrière de Carcinos le Jeune se situe donc sur une trentaine d'années, disons entre 380 et 350, ce qui situerait sa naissance vers 400 av. J.-C.

Le texte poétique : analyse métrique et littéraire

Maintenant que l'auteur et l'extrait sont identifiés et replacés dans leurs contextes historique et géographique, intéressons-nous au texte et à sa facture poétique.

Qu'elles soient récitées ou chantées, les quatre sections sont toutes en vers iambiques, sans qu'on puisse, en l'état de délabrement du papyrus, affirmer qu'il s'agit partout de trimètres. Les sections récitées semblent être en trimètres iambiques, le tout premier, avec cette irrégularité (l'avant-dernière syllabe longue)

8. *TrGF* I, 70 Carcinus II T 1 : *Souda* κ 394 : Καρκίνος Θεοδέκτου ἡ Ξενοκλέους, Ἀθήναιος, τραγικός· δράματα ἐδίδαξεν ρξ', ἔνικε δὲ ταύτης κατὰ τὴν π' (100) Ὀλυμπιάδα (380-377/376) πρὸ τῆς Φιλίππου βασιλείας τοῦ Μακεδόνος.

9. V, 5,1 : Καρκίνος μὲν γάρ ὁ τῶν τραγῳδίων ποιητῆς πλεονάκις ἐν ταῖς Συρακούσαις παρεπιδεδημηκώς.

10. *Guêpes*, v. 1499-1513 et *Paix*, v. 781-795 et 863, avec les scholies, A. Nauck (suppl. de B. Snell), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 21 Carcinus I T 2 a-f, 3 a-e et 4, p. 128-131.

déjà mentionnée. Il n'y a pas lieu de s'étonner de voir des trimètres chantés : plusieurs papyrus musicaux en fournissent plusieurs spécimens, comme le signalait déjà Reginald P. Winnington-Ingram¹¹ (*P. Oslo*, fr. B ; *P. Oxy.* 2436).

Dès l'abord, la langue se signale par l'économie des moyens et par la simplicité de son lexique et de sa syntaxe : une phrase par vers (à la seule exception des lignes 10-11) ; nulle cheville, peu ou pas d'adjectifs, un seul adverbe fort (Ισεμήνως), jamais de mots rares ni de longs composés mais une majorité de dissyllabes et de trisyllabes, et un fort pourcentage de substantifs, avec des noms propres en abondance, noms de peuples ou noms de personnages : Σκυθικήν (ligne 3), peut-être suivi de Ἐκάτην, dans l'*aria* de Médée ; dans la tirade du Conseiller, chaque vers en compte un : Μηδειας peut-être suivi, s'il s'agit d'un nominatif et non d'un génitif, de σκυθίς, puis Γλαύκην, {Κ}ολ{χ}ίς, τὴν Βάρβαρον et enfin Ἰά[σ]ον. Dans la dernière mélodie, il en subsiste deux, Ἐλληνες (ligne 12) et Σκυθῶν (ligne suivante), auxquels s'ajouteraient éventuellement Κόρης¹² (s'il ne s'agit pas de κόρης, la « jeune fille » Glaukè) et Βαρβάρου, s'il ne s'agit pas d'un adjectif.

Substantifs et adjectifs tissent un réseau d'oppositions entre le monde des Grecs et le monde des Barbares, Scythes et Colchidiens, et entre les deux femmes, l'une, meurtrière, et l'autre, sa victime, autour d'une incertitude centrale : la mort ou la vie des enfants. Carcinos resserre encore son champ lexical en multipliant les répétitions, les jeux de mots étymologiques, les allitérations et les assonances, de sorte que le texte préfigure déjà la musique, qui lui confère son plein impact dramatique : dans le dialogue, les verbes et les substantifs sont repris (τέκνα et ἔτεκον) ; les affirmations de l'un se voient démenties par une dénégation de l'autre (paradoxalement, la première accusation est formulée sous deux formes négatives οὐκ ἀπέκτεινας et le οὐκ ὥλεσας que Médée reprend presque tel quel, mais à la première personne οὐκ ὥλεσα, tandis que ἀπέκτεινας a pour écho ἔκτεινεν) ; c'est un terrible impératif, κτάνε, « tue-la », qui

11. Cf. ci-dessus n. 5.

12. Diodore de Sicile (*loc. cit.* [n. 9]) témoigne de la participation régulière de Carcinos le Jeune aux cérémonies syracusaines en l'honneur de Démèter et de Korè ; Carcinos avait célébré les deux divinités dans ses vers, dont dix ont été sauvagardés par Diodore (*TrGF* II, fr. 5, p. 213-214). C'est ce qui me conduirait à préférer la lecture « Κόρης » à la ligne 12, mais le papyrus est trop endommagé pour que l'on puisse reconstruire le contexte dans lequel Carcinos faisait intervenir ici la divinité.

conclut la tirade du personnage, dont la phrase finale, sur deux vers, est comme hachée en séquences prononcées chaotiquement : groupes de 5 syllabes, 3 et 4 pour le vers de la ligne 10, et, vers suivant, groupes de 4, 3, 3 et 2 syllabes. L'impératif dissyllabique, *κτάνε*, retentit en dernier lieu, et le musicien qu'était Carcinos fait entendre avec lui l'anagramme exact de *τέκνα*, comme s'entrechoquent dans une effrayante parenté sonore les consonnes *κ* et *τ* de l'accusation (ligne 9) : *ἔκτεινεν τέκνα*.

Dans le lexique du poète comme dans ses sonorités et dans les timbres de sa langue s'affirment le parti pris de sobriété, voire le choix d'une esthétique du dépouillement où chaque mot, sens et sonorité, porte un impact maximum qui contribue plus et mieux au paroxysme tragique que ne le ferait une écriture plus emphatique ou plus recherchée.

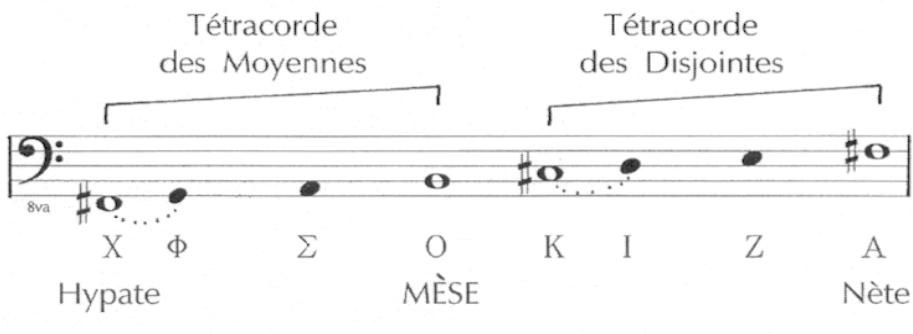
La musique

Examinons à présent la musique, ou plutôt, les deux musiques qui accompagnent ce texte, et cherchons si elles vont dans le même sens d'une esthétique qui se détourne de tout effet facile ou spectaculaire (fig. 3, 4a et 4b). Force nous est d'en passer rapidement par ce préalable quelque peu rébarbatif mais indispensable qu'est l'examen des outils techniques, fruit du choix du compositeur, comme le texte l'est du poète.

Les signes musicaux sont ceux de la notation vocale des tables d'Alypius, assortie des trois types d'indications de rythme qu'on retrouve communément dans les papyrus, toutes époques confondues : le *disème* ou *μακρὰ δίχρονος*, barre placée *horizontalement* au-dessus des signes isolés ou *obliquement* sur les groupes de signes ; Carcinos a ainsi allongé ou bien des longues en fin de vers (*τροφῷ*, ligne 5, *κόρης*, ligne 12) ou bien une brève (*λεγοντ.ς*, ligne 14). Le deuxième est l'*hyphen en dessous* par lequel on indique que deux ou trois signes concernent une seule et même syllabe. Enfin, placé devant un signe, le double point transforme ladite note en une simple *appoggiature* ou mordant (alors, la durée de la note suivante est la seule à prendre en compte)¹³. L'interprétation que j'ai déjà donnée à cette indication

13. C'est ce que j'ai montré dans « *Le Péan de Berlin* : une relecture », *REG* 116 (2003), p. 552-553. Cette interprétation du double point, longtemps resté énigmatique, rend leur cohérence rythmique à bon nombre de partitions antiques.

Harmonie lasti diatonique



= notes fixes

= notes mobiles

Les noires et les blanches n'indiquent pas la durée.

Elles distinguent les degrés fixes des degrés "mobiles", qui varient selon le genre (enharmonique, chromatique ou diatonique).

.. . . . = 1/2 ton

FIG. 3. – Échelle musicale et signes utilisés dans le passage.

dans d'autres partitions se confirme une nouvelle fois ici. On notera, en revanche, l'absence du signe de silence (*leimma*). A cette riche notation s'ajoute le grand trait oblique qui, contrairement aux traits obliques nettement plus petits que l'on observe dans d'autres papyrus, n'affecte pas un signe mélodique pour indiquer que la note passe à l'octave supérieure, mais est ici inséré pour séparer les vers. On ne le trouve que dans les parties chantées, ce qui conforte l'hypothèse de la disposition *κατὰ στίχον* des parties récitées. Il a constitué un précieux outil pour la restitution du texte.

Quant aux signes mélodiques, ce sont (dans cette octave du moins) ni plus ni moins que des lettres de l'alphabet, ici, α, ζ, ι, κ, ο σ, φ et χ. Mais, comme dans les inscriptions et dans d'autres papyrus, la forme des lettres du texte poétique et celle des signes musicaux est différenciée, lorsque c'est possible, particulièrement les Z/ζ et les K/κ.

Les deux partitions sont écrites dans le même ton, le *ιαστί dia-tonique*, sur une octave seulement et sur les huit degrés des deux tétracordes en disjonction appelés tétracorde des moyennes et

[] Z X A [] Z I Z A A Z / I I Z

[] γα σοι τε - κοῦ - σα ἐ - πό - μνυμαι Σκυ - θι - κῆν ε -

[] I Z Z ZIK O Σ / Σ K O Σ O X I :[Z]AIK

[] γως οὐκ ω - λε - σα οὐς ἐ - τε - κον ο[ύ] - δέν παι -

[] Z O / Z I I K I :ZI Φ Σ :KI I IKO OΣ Φ OΣΟ

[] αν απα[τ]η[]ις .. εύ - σασα . η[α][] . . ω τρο - φῶ

FIG. 4a. – Transcription musicale de l'air de Médée.

[] X [] Φ[] X K Z [] X O X Z / I K Σ []

[] ακ[]ο[] π. βσε[]χον κόρης. "Ελλη - νες α[]

[] Ο :KI IZ / I Z Z AZI [] K K []

[] οχ[] σου μη - δεις Σκυθῶν μ[ά]ται - α με. []

[] A :ΦΣ X :[X]Φ (/) X X Z :ZX KI

[] ν[]ς λέ - γοντ[]ς ή δε Βαρβά - ρους[]

[] Σ[] ZΦΟ Z X OZO /

[] η[]

FIG. 4b. – Transcription musicale de l'air de Jason.

tétracorde des disjointes (de l'aigu au grave : Fa#, Mi, Ré, Do#, Si, La, Sol et Fa# en clé de Fa). Les deux airs sont écrits pour voix grave, baryton et basse, ce qui ne peut surprendre, puisque les rôles féminins étaient chantés par des hommes, et, soulignons-le, c'est dans le même registre que Carcinos a choisi de faire chanter devant les Athéniens aussi bien Jason, un homme, que Médée, une femme qui n'est plus dans sa prime jeunesse mais surtout, cette inquiétante étrangère, cette Barbare, cette Colchidienne, cette Scythe, dont la magie malfaisante vient de faire périr Glaukè d'une mort atroce.

Si, dans la tragédie, le *Mixolydisti* était l'άρμονία la plus appropriée pour les chœurs, l'harmonie *Iasti* était celle des *soli*, et, à en croire Athénée (citant Héraclide du Pont) XIV, 625 b, « c'est un genre d'*harmonia* qui n'est ni éclatant ni gai, mais austère et rigide, et qui possède une ampleur qui n'est pas dépourvue de noblesse »¹⁴. C'est cet *ethos* qui, selon Plutarque, faisait du *Iasti* (celui que Pratinas qualifiait de σύτονος) une harmonie « particulièrement adaptée à la tragédie », διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλής¹⁵.

Dire de cette échelle qu'elle est dans la norme serait une litote. Dans cette page, l'adverbe *ἰαστί* s'entend au plein sens adverbial : pour Carcinos, le schéma mélodique qu'il s'est choisi devient strictement un « formulaire », et il s'y tient très au-delà de ce qu'imposait le respect des lois de la composition musicale. Il n'utilise *jamais* la moindre modulation, il n'opère pas le plus petit emprunt, même fugacement. Fait rarissime, pour ne pas dire unique dans les partitions antiques, la mélodie reste confinée à l'intérieur des limites de ses deux tétracordes, sans débordement ni au grave ni à l'aigu, et, plus remarquable encore, sans jamais passer au tétracorde des conjointes, ce qui, en ce premier tiers du IV^e siècle, était depuis longtemps devenu un procédé d'écriture banal chez les compositeurs qui recherchaient deux chromatismes supplémentaires.

14. Τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἄρμονίας οὐτ' ἀνθηρὸν ἔστιν, οὐτε ἰλαρόν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρὸν, ὅγκον δὲ ἔχον οὐκ ἀγεννῆ.

15. *De musica*, c. 16, 1136 E. Comme l'avait souligné Théodore Reinach en commentaire au passage (notes 157 et 163), il faut bien préciser qu'il s'agit de la *Iasti σύτονος*, et non pas de l'ἀνειμένη, celle-là même que Platon prohibe pour ses guerriers au motif qu'elle ne se prête qu'aux beuveries.

Ce que Théodore Reinach appelait « la loi de l'accent » consiste, pour le musicien grec, à suivre l'intonation naturelle de la langue parlée de sorte que, dans un mot, jamais une syllabe atone ne portera de note plus aiguë que la syllabe pleinement tonique de ce mot. A une époque où cette règle si contraignante était fréquemment ignorée par les compositeurs grecs d'airs dits « libres »¹⁶, Carcinos s'y plie partout strictement.

Le parti pris musical est donc parfaitement limpide. C'est celui d'une rigide soumission aux règles, c'est celui du diatonisme total qui, dans l'*aria* de Médée, prend la forme d'un hyper-diatonisme, puisque Carcinos y évite presque systématiquement les deux demi-tons qu'offre toute échelle diatonique au grave de chacun de ses tétracordes. On n'y trouve que celui du tétracorde des disjointes, mais comme simple note de passage, qui mérite doublement son nom, puisqu'elle se situe au cœur des triolets portés par des syllabes longues.

La facture musicale des deux *arias*, pourtant composées l'une et l'autre sur la même échelle diatonique réduite à huit notes, est toute en contraste. Médée chante ses deux premiers trimètres au tétracorde des disjointes, pour n'atteindre le tétracorde grave que dans le quatrième et dernier vers. Progressant très doucement, très ample et non dépourvue de grandeur, sa mélodie procède par descentes par degrés conjoints : c'est l'ἀγωγὴ εὐθεῖα des théoriciens anciens, avec une ampleur et une grandeur confortées par la fréquence des triolets et (à l'inverse) par la rareté des mordants. Si à deux reprises, surviennent de grands intervalles de sixte, c'est pour traduire son angoisse ou son effroi : c'est d'abord, ligne 4, une sixte montante, sur ο[ὺ]δέν, à laquelle répond son antithèse (ligne 5), une poignante sixte descendante, sur l'avant-dernière syllabe du participe ..εύσασα. Peut-être entend-on ici les

16. Le respect de cette règle a permis de restituer bon nombre de notes perdues ou partiellement effacées. Dans la transcription, elles sont signalées par des parenthèses. Elle est observée strictement tout au long des deux péans delphiques ; les rarissimes exceptions concernent des mots dont le compositeur cherchait à augmenter la charge émotionnelle. J'ai analysé chacune de ces exceptions strophe par strophe dans mes *Hymnes delphiques à Apollon*, *Corpus des Inscriptions de Delphes*, tome III, Paris, De Boccard, 1992 et dans « Esthétique musicale du péan à travers l'exemple des *Hymnes delphiques à Apollon* », dans *Chanter les dieux, Musique et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, textes réunis par P. Brulé et Chr. Vendries, 2001, p. 109-110. Pour leur fonction, cf. « Esthétique des péans delphiques », *Actes du 50^e Congrès de l'Association Budé* [sous presse].

accents déchirants d'une mère injustement accusée d'infanticide. Un signe ne trompe pas : l'*aria* a pour pivot la Mèse, note centrale du système.

Quoique en lambeaux, le second air, lui, occupe plutôt le grave du registre. Il s'attarde sur le demi-ton du tétracorde inférieur (*Fa#-Sol*), souvent en mordants ascendants. Faut-il y reconnaître le tremblement de voix d'un velléitaire ou l'embarras d'un homme qui a trahi la foi jurée ? Peut-être. En tout cas, son *aria* tente sans y parvenir de prendre appui sur de virils *Fa#* graves, sur des durées plus longues. Cet ancrage n'a qu'une apparence de solidité. Quand Médée modulait par degrés conjoints descendants, Jason s'avère incapable de se maintenir sur un quelconque appui mélodique, sa voix est emportée vers l'aigu dans des sauts d'intervalles considérables et dérangeants, comme les cinq sauts de septième, parfois (l'effet est saisissant) en finale de trimètre. L'*aria* joue donc sur une sorte de contradiction musicale qu'il y a entre le resserrement du demi-ton, qui, à la longue, finit par chromatiquer le diatonisme, et la dislocation de la ligne mélodique par les sauts d'intervalles qui se resserrent progressivement, vers après vers, septièmes, puis quintes, puis quartes, sans aller au-delà. Rarement partition antique a davantage mérité d'être appelée μέλος κεκλασμένον, « ligne fracassée »¹⁷. Le paroxysme est atteint dans les trop rares vestiges du troisième et du quatrième vers où ne sont entonnés que les notes extrêmes de l'échelle, sans passer par aucun des degrés intermédiaires. Hormis le dernier vers, qui finit sur la Mèse, note-pivot de l'harmonie, aucun ne se conclut sur un degré fixe (Hypate, Mèse ou Nète), mais sur les notes intérieures des tétracordes, perçues comme faibles et instables, même quand c'est sur des durées longues qui abondent ici : elles sont déstabilisées par les appoggiaires. L'air s'achève sur deux triolets qui alanguissent le rythme et marquent en quelque sorte l'extinction de la voix jusqu'au silence.

Médée avait les accents convaincants d'une accusée dans l'impossibilité d'apporter la preuve de son innocence. Jason chante comme un homme en proie au doute, ballotté entre les extrêmes, animé par des sentiments violents et contradictoires ou – qui sait ? – avec une véhémence qui trahit peut-être une certaine fai-

17. L'expression est de Plutarque, *De musica*, c. 21, 1138 C.

blesse d'âme. Voilà deux *arias* tout en contrastes, magistralement écrites, dont la première a la puissance et la charge émotionnelle d'une *aria* qui ne peut que susciter la compassion de l'auditeur, quand la seconde ne provoque chez lui que le doute et l'inconfort. Avec des moyens délibérément limités, chaque note, chaque traitement rythmique des mots décuple la force du texte et porte l'intensité dramatique de la scène dialoguée jusqu'à son sommet.

Au terme de ces analyses et au fil de nos constatations, il est clair que, si le papyrus du Louvre a bien été copié dans l'Égypte impériale du II^e siècle de notre ère, il nous a transmis une page restée célèbre, texte *et* musique, de la *Médée* que Carcinos le Jeune a pu composer vers 370 av. J.-C.

Si la citation des deux premiers vers dans la *Rhétorique* d'Aristote et la paraphrase d'un troisième dans le commentaire à l'*Ars* ont permis d'identifier l'auteur et de retrouver l'intitulé de sa tragédie, en revanche, elles démontrent aussi que l'extrait porté par le papyrus du Louvre ne donne que la première partie de la figure d'enthymème analysée par Aristote. En effet, nous n'y lisons qu'un des arguments de Médée. On ne trouve que le début des vers où elle disait, comme le rapporte le commentateur au passage de la *Rhétorique* :

Ἡ δὲ ἀπολογεῖται ὅτι « εἰ ἔμελλον ἀποκτεῖναι, τὸν Ἰάσονα ἀν ἀπέκτεινα ὡς λυπήσαντα, οὐχὶ τὸν παῖδας· οὐδὲ γὰρ οἱ παῖδες με ἐλύπησαν ».

« Elle se défend en disant : "Si j'avais dû commettre un meurtre, j'aurais tué Jason, parce qu'il m'a plongée dans l'affliction, et non mes enfants : en rien mes enfants ne m'ont plongée dans l'affliction" ».

Seule la dernière phrase de ce qui pouvait être une citation quasi-littérale de Carcinos paraît survivre aux lignes 4-5 du papyrus :

Ο[ὐ]δεὶν παῖδες με ἐλύπησ]αν.

L'extrait comportait-il une coupure ? On ne peut que poser la question sans pouvoir y répondre.

Carcinos et la légende de Médée

La durable notoriété du passage nous conduit à formuler une deuxième interrogation. A quel point Carcinos avait-il retouché

ou renouvelé la légende de Médée à Corinthe, et surtout, dans quelle mesure s'était-il écarté de sa version antérieure la plus célèbre, celle d'Euripide ?

Les indications données par Aristote ne nous autorisent pas à affirmer que la Médée de notre auteur ne commettait pas d'infanticide. Mais si tel était le cas, alors, l'épisode était assez anti-euripidéen pour que le passage où Médée proteste en vain de son innocence fût copié et recopié à travers les siècles et qu'il ait traversé les mers. Mais la *Rhétorique* et ses commentateurs n'affirment rien de tel ; ils disent seulement que la Médée de Carcinos ajoute une erreur à une autre : la première, d'avoir éloigné (ou d'avoir laissé éloigner) ses enfants de Corinthe, ce qui l'empêche de prouver son innocence en les montrant bien vivants à ses accusateurs ; la seconde est d'invoquer pour sa défense qu'elle aurait pu tuer Jason, argument nul, dit le commentateur, car à supposer qu'elle eût commis ce crime, cela ne prouverait pas qu'elle n'avait pas tué les enfants. Si donc la question ne peut pas être tranchée sur le seul contenu du papyrus du Louvre et sur les seules indications de la *Rhétorique* aristotélicienne et de ses commentaires antiques, il nous est désormais loisible, en revanche, de confronter le texte de Carcinos avec les témoignages qui résument les variantes de la légende de Jason et de Médée à Corinthe, afin de déterminer si l'une ou l'autre d'entre elles correspond à ce que nous savons maintenant de la *Médée* de Carcinos. Historiens, polygraphes et mythographes en connaissent un bon nombre qu'ils résument à grands traits, sans toujours citer de nom de leur auteur. Mais la fille du roi Créon, qu'Euripide ne désigne pas précisément¹⁸ et que d'autres Tragiques appellent Creüse, s'appelle ici *Glaukè*, et ce nom constitue un indice capital. C'est lui qui revient dans quatre des cinq témoignages grecs et latins proches les uns des autres, qui innocentent Médée. Ce sont ceux de Diodore de Sicile, d'Hygin, d'Apollodore, de Pausanias et d'Élien¹⁹, et ils ont avec les vers de Carcinos un certain nombre de points communs. Si, comme l'avoue elle-même la Médée de Carcinos à la ligne 8, ils admettent que Médée « a fait périr

18. Mais les scholies et les deux arguments de la pièce la désignent sous ce nom (G. Murray, *Euripidis Fabulae*, t. I, Oxford, 1902/1963).

19. Diodore de Sicile, IV, 54, 1-7 et 561-2 ; Hygin, *Fables*, XXV : [Apollodore], *Bibliotheca*, I, 9, 28 (145-147) ; Pausanias, II, 3, 6-11 ; Elien, *Varia Historia*, V, 21.

Glaukè », ils la disculpent du crime d'infanticide. Bien plus, comme le soutient Eumélos cité par Pausanias (II, 3, 10), le droit est de son côté puisque, par héritage paternel, elle a de *légitimes* prétentions sur le trône de Corinthe. Mieux encore, si le roi Créon a perdu la vie, ce n'est pas parce que Médée a commis un meurtre sur sa personne : il est mort en tentant vainement d'arracher sa fille au brasier. Enfin, le dernier vers de l'*aria* de Médée pourrait établir un ultime rapprochement avec cette version. Médée n'aurait pas accouché à Corinthe des trois fils qu'elle avait eus de Jason, mais dans le sanctuaire d'Héra Akraia, de l'autre côté du golfe de Corinthe, dans le fallacieux espoir qu'ils deviendraient immortels. Les *Kopivθιακά* d'Eumélos et la *Médée* de Carcinos dépeignent tous deux une tout autre Médée que le monstre dépeint par Euripide, Sénèque ou Ovide, mais c'est à nos yeux une anti-Médée : une Médée qui ne tue pas ses enfants est-elle encore une Médée ?

Quant aux vers proférés par le personnage que j'ai appelé, faute de savoir son nom, « le Conseiller », ils montrent que Jason « voulait » se débarrasser de Médée, afin, probablement, de s'emparer du trône de Corinthe, sur lequel elle seule avait de légitimes prétentions par le droit du sang. L'accusation d'infanticide lui en fournit le motif légal. Y avait-il eu complot politique ? Avait-on délibérément écarté les deux enfants de la ville afin de pouvoir accuser Médée sans qu'elle-même puisse prouver, par leur présence, son innocence ? Rien ne permet de l'affirmer ; en tout cas, la version carcinienne du mythe pouvait aller dans ce sens.

Le papyrus du Louvre atteste la célébrité, sinon de la tragédie tout entière, dont aucun autre fragment n'avait été retrouvé ou identifié, du moins, de l'une de ses pages, dont la sublime *aria* de Médée faisait à elle seule un morceau digne de figurer dans une anthologie musicale. Il n'est pas impossible qu'il faille également rattacher à la *Médée* de Carcinos le Jeune deux autres textes (dépourvus de musique malheureusement) transmis et par un papyrus de Vienne et par un papyrus de Berlin²⁰. On y observe en

20. Il s'agit du *P. Graec. Vindob.* 29774, fragment de rouleau datable de la fin du II^e ou du début du III^e siècle, découvert au Fayoum en 1884, H. C. Ellacher, *Griechische Literarische Papyri II*, Vienne, (1939), XVIII, p. 26 et Tafel Nr. V : « Chorlyrisches Fragment », considéré par P. Maas comme « freie lyrische Monodie » ; et du papyrus de Berlin (II^e s. ap. J.-C.) publié par W. Schubart en 1950, « Aus einer Medea-Tragödie », *Griechische Literarische Papyri, Berichte über Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu*

tout cas trois traits du style poétique carcinéen, insuffisants pour qu'on en tire de conclusion assurée : le dépouillement lexical, le goût des noms propres et la préférence marquée pour les mots dissyllabiques.

Il y a dans les choix stylistiques et musicaux de Carcinos une cohérence qui ne peut pas nous surprendre. Ses vers le rangent parmi ces poètes du IV^e siècle qui se sont refusé à introduire les complexités de la langue du dithyrambe, de la *λέξις διθυραμβική*²¹, dans leurs tragédies²², comme sa musique le situe parmi les *τραγῳδοποιοί* qui continuent à écrire dans le genre diatonique²³, celui de la tragédie eschylienne et de l'*ἀρχαῖος τρόπος*, alors que, depuis Agathon et Euripide, le chromatique et ses formes les plus irrégulières l'avaient largement supplanté et faisaient les délices des publics athéniens, entièrement gagnés au style virtuose.

Après le finale d'un dithyrambe, l'*Ajax* de Timothée de Milet, écrit à quelques années près à la même date²⁴, voici donc le second spécimen de musique du IV^e siècle, le premier échantillon de musique de la tragédie de ce même siècle.

Il appartient au premier tiers de la période de la musique nouvelle, de la *καινὴ μουσική*, à une période traversée par les bouleversements les plus considérables et les plus controversés de toute l'Antiquité. Quoique qualifiée de « décadente », *διαφθειρομένη*²⁵, par ses détracteurs, elle témoignait pourtant d'un puissant renouveau dans la création musicale²⁶. D'ailleurs, on peut douter

Leipzig, Philolog.-histor. Klasse, 97, Bd. 5, n° 18 p. 40 = R. Kannicht et Br. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* II (1981), « Adespota », n° 701, p. 291. Selon Schubart, le texte dérive ou bien de la *Médée* d'Euripide ou bien de celle de Néophron.

21. Plutarque, *De musica*, c. 4, 1132 E. Cette *λέξις* est dite *ἀπολελυμένη*, comme l'indique Th. Reinach en commentaire au passage (p. 16, n. 38).

22. Un fragment d'Aristoxène inséré dans la *Vita Sophoclis*, § 23, regrette que Sophocle ait mêlé le « style de dithyrambe », le *τρόπος διθυραμβικός*, aux chants (*ἄσματα*) de ses tragédies.

23. L'abstention délibérée du chromatique dans la tragédie et le choix, par système, du diatonique, passaient pour caractéristiques de ce qui serait appelé au IV^e siècle « l'ancien style », *οἱ ἀρχαῖοι τρόποι*, comme Plutarque le fait dire à Sotérichos, *De musica*, c. 20, 1137 E.

24. Cf. mon « *Ajax* et deux Timothée », *REG* 111 (1998), p. 74-100.

25. Je reprends la traduction de Th. Reinach des expressions *τὸ τῆς διαφθορᾶς εἶδος* (*μουσικῆς*) et *μουσικὴ διαφθειρομένη* par lesquelles Plutarque condamne la musique « nouvelle », *De musica*, c. 27, 1140 E-F. Même substantif dans le fragment 90 W. d'Aristoxène transmis par Athénée XIV, 632 A.

26. Pour une analyse des innovations musicales et de leurs enjeux philosophiques et esthétiques, on se reporterà désormais à l'ouvrage d'A. G. Wersinger, *Platon et la dysharmonie ; recherches sur la forme musicale*, Paris, 2001, et particulièrement à son « *Introduction à la forme musicale* », p. 291-296.

que l'opposition entre style « ancien » et style « nouveau » ait été aussi radicale qu'on a bien voulu le dire. Comment situer Carcinos vis-à-vis de ce courant ?

En se soumettant lui-même à un triple interdit mélodique (ne pas déborder l'octave ni à l'aigu, ni au grave, ne pas violer la « loi de l'accent », ne pas emprunter de degré chromatique au tétracorde des conjointes), en s'imposant d'autre part deux contraintes formelles (le genre diatonique *stricto sensu* et l'harmonie *iasti*), et en forgeant enfin un texte poétique sobre, *ἀπλοῦν*, dépouillé de toute fioriture susceptible d'évoquer, fût-ce de loin, le dithyrambe, Carcinos pourrait passer pour un poète-musicien qui écrit à l'ancienne. Mais Carcinos n'écrit pas « à la manière de... ». La simplicité des moyens n'est pas l'effet d'une créativité indigente, et la simplicité n'aboutit pas à l'uniformité. Il est, pour reprendre un mot merveilleux rapporté par Plutarque, comme les compositeurs d'antan, « amoureux des lignes mélodiques », et tout autant, comme les musiciens les plus novateurs de son siècle, un « amoureux du rythme »²⁷.

A l'intérieur de cadres contraignants, mais choisis, il apportait l'éclatante démonstration que la création poétique et musicale ne passe pas par l'absence de toute règle, mais qu'au contraire elle s'en nourrit, et que le bon, l'authentique musicien est celui qui sait, d'une unité de forme, créer la diversité. C'est là l'inventivité musicale par excellence, qui permet au chanteur de déployer tout son talent vocal, quand il a su vaincre les difficultés d'une expressivité qui ne recourt pas au brio.

En 422, le grand-père de notre Carcinos s'était attiré les râilles les plus cruelles d'Aristophane. Quarante ou cinquante ans après lui, son petit-fils a lui aussi été la cible d'un mot dévastateur, prononcé par un musicien, le cithariste athénien Stratonicos, célèbre pour son ironie à l'égard de ses confrères (Athénée, VIII, 351 F) :

Ἄισαντος δέ τινος, ἥρετο τίνος τὸ μέλος. Εἰπόντος δὲ ὅτι Καρκίνου,
πολύ γε μᾶλλον, ἔφη, ἡ ἀνθρώπουν,

dont le traducteur anglais Gulick n'a repéré que le premier des trois jeux de mots qui le sous-tendent : *Καρκίνος*, nom du compo-

27. Οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς, οἱ δὲ τότε φιλορρυθμοί (*De musica*, c. 21, 1138B).

siteur et « crabe », à quoi s'ajoute en filigrane le verbe καρκινοῦν qui évoquait certain doigté d'*aulos*²⁸ ; le second calembour concerne μέλος, à la fois « air de musique » et « membre » d'un animal ou d'un être humain, d'où un troisième sens caché dans le substantif καρκίνος : c'est une allusion à l'instrument de torture qui tire son nom des pinces du crabe. On traduira donc trop approximativement :

« Quelqu'un ayant chanté un air, il demanda de qui il était. On lui répondit : "De Carcinos [du Crabe]" ; "Assurément, c'est plus un morceau de crabe qu'un morceau d'homme" ».

La férocité de l'instrumentiste envers un compositeur se situe dans le contexte, évoqué plus tôt, de la querelle entre les « Anciens » et les « Modernes », que l'échange de remarques acides du même genre avait de quoi rendre irréconciliables.

Des cent-soixante tragédies que l'on prête à Carcinos, seuls trente vers et quelques mots isolés avaient survécu. Dépourvus de musique, disparates ou tronqués, étaient-ils en mesure de démentir le jugement à l'emporte-pièce de Stratonicos alors que, les nombreuses victimes d'Aristophane en font foi, la postérité se range plus volontiers du côté des railleurs (surtout quand ils sont talentueux) que du côté des raillés ?

Le papyrus du Louvre fait plus qu'ajouter quinze vers aux fragments de Carcinos le Jeune. Il nous livre un témoin de l'art d'un poète et d'un compositeur dont nous découvrons la profondeur et la subtilité musicales, et aussi d'un homme qui, à une époque intransigeante et partisane, eut le courage de ses convictions politiques comme de ses options esthétiques, à contre-courant du goût du jour.

28. Athénée citant *La naissance d'Aphrodite* d'Antiphane (fr. 55, v. 15 Kock), XV, 667 A : αὐλητικῶς δεῖ καρκινοῦν τοὺς δακτύλους. Le verbe indique le jeu avec les doigts fortement recourbés, le bout des doigts obturant les trous ; les plus exacts des peintres de la céramique attique reproduisent fidèlement cette position, avec le pouce sous les tuyaux, entre l'index et le majeur et le petit doigt passé sous l'instrument ; c'est la tenue de jeu des virtuoses. L'autre technique, peut-être la plus ancienne, que continuèrent à utiliser les musiciens populaires, consistait à fermer les trous avec les seconde phalanges, les doigts à plat sur les tuyaux (les joueurs de *launeddas* sardes continuent à le faire). Pour l'iconographie, voyez Beazley, *ARV*² 224/1, « Karkinos Painter » et Fr. Lissarague, *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987, p. 78 et n. 26 p. 148-149. « La pince » des hautboïstes d'aujourd'hui consiste à serrer fortement les lèvres, rentrées sous les dents, sur l'anche double. Antiphane joue également sur le terme δακτύλους et il faudrait pouvoir traduire cette formule hilarante, « craber les dactyles ».

Quelque part dans l'Égypte romaine, un musicien anonyme a suffisamment aimé cette page pour la retranscrire, comme d'autres l'avaient aimée et retranscrite avant lui cinq ou six siècles durant. Son écoute dira, du mot de Stratonicos ou de la musique de Carcinos, lequel des deux méritait le mieux de traverser les siècles.

*
* * *

MM. Jean IRIGOIN, Jacques JOUANNA et Jean-Pierre CALLU interviennent après cette communication.

LIVRES OFFERTS

M. Jacques JOUANNA a la parole pour un hommage :

« J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie les Actes du IV^e Colloque international sur la transmission et l'écriture des textes médicaux grecs, qui eut lieu à Paris en mai 2001 et sont parus à Naples, deux ans plus tard en 2003 chez D'Auria (456 p.). Je dépose l'ouvrage de la part des deux organisateurs qui ont réuni les communications, Antonio Garzya, membre associé de notre Académie, professeur honoraire à l'Université Frédéric II de Naples et moi-même.

La série des Colloques sur l'histoire et l'édition des textes médicaux grecs, qui ont lieu alternativement à Naples et à Paris, a été au départ une initiative napolitaine. En 1990, Antonio Garzya, qui occupait la première chaire de grec à l'Université Frédéric II de Naples, et qui était à la tête d'un important centre de recherche sur la médecine grecque de l'époque tardive et byzantine, organisa un Colloque à Anacapri qui eut un grand succès, non pas seulement par la beauté du lieu. En décidant d'organiser le second colloque à Paris, en 1994, dans le cadre de la formation de Paris IV/C.N.R.S. sur la Médecine grecque que j'avais fondée et que je dirigeais à ce moment-là, je n'ai fait que prolonger une initiative qui s'est révélée très heureuse et s'est poursuivie dans une alternance régulière, tous les trois ou quatre ans, par les colloques de Naples en 1997 et de Paris en 2001 dont je présente aujourd'hui les Actes. Si les colloques ont lieu alternativement à Naples et à Paris, il a été décidé, en revanche, que la publication des Actes formerait une série homogène publiée à Naples, chez D'Auria, dans sa collection *Collectanea* où les quatre volumes d'Actes parus occupent respectivement les numéros 5